
Research Article

Du corps matière au corps poétique : quelques notes sur l'œuvre de Florbela Espanca

Matteo Pupillo

Sorbonne Université (CEL / CLEPUL)

Received March, 2024; accepted December, 2024;
published online December, 2024

Abstract: This article aims to revisit the poetic work of 20th century Portuguese writer Florbela Espanca (1894-1930) through some critical studies that have observed the correlation between the body and the corpus in which the author's organic body is inscribed. Thus, based on some essays on corporality (Collot, 2008; Fintz, 2000; Reichler, 1983), our aim here is to analyze the images of the female body, following the poet's literary gesture, which is expressed in a framework of images and symbols.

Key words : body matter; poetic corpus; women's writing; Florbela Espanca.

Résumé : Cet article cherche à relire l'œuvre poétique de l'écrivaine portugaise du XXe siècle Florbela Espanca (1894-1930) au regard de certains essais sur la corporéité (Collot, 2008 ; Fintz, 2000 ; Reichler, 1983), qui ont souligné la relation entre le corps et le corpus, où s'inscrit la matière organique de l'autrice. Aussi, nous proposons-nous d'analyser les images du corps féminin dans la poésie de Florbela, en suivant le geste littéraire de la poétesse, traduit dans un vaste cadre d'images et de symboles.

Mots-clés : corps matière ; corps poétique ; écriture féminine ; Florbela Espanca.

1 Introduction

La lecture de l'œuvre poétique de l'écrivaine portugaise Florbela Espanca (1894-1930) dévoile un geste littéraire qui expose, dans un jeu progressif de mutations, les images et les symboles du corps. En effet, si « le corps est fait de langage ¹ » (Llansol, 1997, p. 7), comme l'a souligné Maria Gabriela Llansol, nous nous trouvons ici face à un corps transformé en corpus, suscitant ainsi ce que les critiques littéraires français ont appelé *corpographèse* (Paveau & Zoberman, 2009, p. 2–3), c'est-à-dire

L'inscription du sens sur le corps autant que l'inscription du corps comme sens. Par corpographèse, nous entendons donc une véritable mise en forme langagière, textuelle et sémiotique des corps (Paveau & Zoberman, 2009, p. 2–3).

Ceci étant, l'objectif principal de cet article est d'examiner l'ensemble des images corporelles – dysphoriques et euphoriques – ainsi que l'imaginaire aquatique qui inondent textuellement le

1 « o corpo é feito de linguagem »

*Corresponding author: Matteo Pupillo, E-mail: matteo.pupillo@sorbonne-universite.fr

Copyright: © 2024 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

corps et le corpus de la poésie de Florbela Espanca. Cette analyse portera sur quelques sonnets extraits des recueils *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Soror Saudade* (1923) et *Charneca em Flor* (1931).

Dans la mesure où la corporéité est placée au cœur de notre recherche, il est essentiel de comprendre la poétique de Florbela Espanca à partir des concepts du « corps » – considéré comme un lieu de « corporeité textuelle » (cf. Reichler, 1983 ; Fintz, 2000 ; Collot, 2008) et comme un « pôle fondamental de lutte et de résistance² » (Macedo & Amaral, 2005, p. 25), où se croisent « lieux discursifs, textuels, artistiques, verbaux et non verbaux³ » (Magalhães, 2010, p. 114).

En répondant à une question qu'il a lui-même posée (« Quel corps ? ») (Barthes, 1973, p. 26), Roland Barthes affirme, quant à lui, que « [...] le texte a une forme humaine, c'est une figure, une anagramme du corps... Oui, mais de notre corps érotique » (Barthes, 1973, p. 26). Cette affirmation suscite quelques considérations sur la relation qui s'opère entre le corps de l'écrivaine et son corpus, en produisant des effets tantôt douloureux, tantôt érogènes. En effet, les substances liquides, qu'elles soient constituées de larmes ou d'effluves de jouissance, mises en évidence par Barthes, semblent indiquer que « la poétique du corps est alors devenue indissociable d'une physiologie du texte » (Marchal *apud* Fintz, 2000, p. 224), aboutissant à un processus osmotique entre le corps vécu et le corps écrit.

Reprenons maintenant l'idée de Reichler, qui affirme que « la douleur et la jouissance de nos corps [...] deviennent signes, images, mots, concepts » (Reichler, 1983, p. 2). De cette formulation, il découle que la matière organique et tout ce qui la traverse se traduit dans l'écriture, dont la structure est rythmée par des gestes et des images. De cette façon, le corps textuel est conçu comme un cadre d'images, de symboles et de thèmes.

Parallèlement aux approches méthodologiques exposées ci-dessus, l'analyse de la corporéité (le plus souvent sous forme liquide) à partir des trois thèmes (Chagrin, Volupté et Allégresse) qui parcourent la poésie de Florbela Espanca prendra également appui sur la perspective de Francis Berthelot (1997)⁴, particulièrement féconde dans la mesure où elle prend en compte deux points de vue : le lyrique et l'organique. Le premier concerne le travail poétique des auteurs et le second désigne, à travers un registre linguistique purement anatomique, les niveaux de vibration du corps qui permettent de comprendre le degré d'organicité d'un œuvre (cf. Berthelot, 1997), mettant en évidence l'affleurement du corps et son inscription textuelle.

Les sonnets seront donc analysés à deux niveaux. Nous étudierons en premier lieu les registres « laudatifs et péjoratifs » (cf. Berthelot, 1995), à partir des lexèmes se rapportant à la liquidité euphorique et à ceux désignant la liquidité dysphorique. Puis, nous nous pencherons sur la récurrence de termes relevant de ces deux registres, lesquels témoignent de « l'inscription du corps dans le discours » (Berthelot, 1995, p. 81). De plus, étant donné la dimension poétique du corpus, nous ne nous limiterons pas à la seule dimension thématique des textes, mais élargirons l'analyse à la composante sémantique (motifs, symboles et images), ainsi qu'aux composantes phoniques et linguistiques. Cette analyse à caractère plus discursif permettra de démontrer que les assonances et allitérations donnent au poème un timbre, une durée et une intensité. Ces éléments génèrent une densité physique propre à un « corps verbal » (Collot, 2008), d'où résonne une « voix rattachée aux entrailles, au regard, au cœur » (Collot, 2008, p.

2 « pólo fundamental de luta e resistência »

3 « lugares discursivos, textuais, artísticos, verbais e não verbais »

4 Bien que l'étude de Francis Berthelot, intitulée *Le Corps du Héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque* (1997), se limite à l'examen de la dimension corporelle des personnages romanesques, les critères qu'il utilise, à savoir le degré et la fréquence, qui permettent de montrer comment les corps conditionnent les modes d'expression d'un roman (dialogue, narration, etc.), constituent autant de pistes intéressantes pour notre analyse.

49), qui aspire à être l'expression verbale de « la vie organique et/ou pulsionnelle » (Collot, 2008, p. 49).

2 « Da volúpia, da mágoa, da alegria »

À partir du troisième vers du sonnet « Nervos de oiro », inclus dans le recueil *Charneca em Flor*, nous montrerons comment ces tonalités émotionnelles et oxymoriques, présentes dans une « étrange symphonie » (Espanca, 2013, p. 124), agissent « comme des vecteurs d'émotion, tels les appareils de sensibilisation qui produisent ses vers⁵ » (Dal Farra, 2002, p. 98). Elles privilégient le corps comme lieu d'expérience, où se déploient une multitude de « sensations étranges et douloureuses »⁶ (Espanca, 2013, p. 102).

Par rapport au thème du chagrin, nous avons sélectionné les sonnets⁷ « Lágrimas ocultas » (*Livro de Mágoas*, 1919) et le sonnet « V » (*Charneca em Flor*, 1931). En ce qui concerne la volupté, nous analyserons les sonnets suivants, inclus dans *Charneca em Flor* (1931) : « Passeio ao campo », « Volúpia » et « III ». Enfin, sur le thème de l'allégresse, nous nous centrerons sur le sonnet « Panthéisme », du même recueil.

2.1 Le chagrin

Même si le vers de Florbela, repris pour intituler cette section, place la Volupté en première ligne, c'est par le thème du chagrin que nous débiterons notre commentaire, puisque le premier livre de son œuvre poétique thématise la douleur et ses multiples manifestations corporelles. En effet, en examinant les sonnets de la poétesse portugaise, nous constatons que le chagrin est caléidoscopique dans la mesure où il réfracte de nombreux effets psychologiques, esthétiques et philosophiques, ainsi qu'un flot de noms (« Torture », « Angoisse », « Langueur », « Ennui », etc.) qui très souvent donnent les titres aux sonnets.

Le sonnet « Lágrimas ocultas » est marqué par une dichotomie temporelle (passé vs. présent), laquelle reflète les métamorphoses émotionnelles et corporelles vécues par le sujet lyrique : en d'autres temps (« noutras eras ») « riu, cantou, era qu'rida »⁸ et au moment où elle se souvient de ce temps révolu, elle a l'impression que tout cela s'est produit dans d'autres sphères, que c'était dans une autre vie (« C'est comme si c'était d'autres mondes, / Comme si c'était une autre vie... »⁹). En outre, bien que le premier quatrain ne contienne aucune allusion à des termes liquides, les larmes marquent le sonnet dès le premier vers, puisque le phonème liquide [r] est allitéré onze fois dans les quatre premiers vers, suggérant donc une atmosphère aquatique (cf. Bachelard, 1989, p. 196). Un autre aspect de cette dichotomie temporelle est le contraste entre le présent du premier vers (« Si je songe à d'autres époques »), qui marque l'accomplissement de la condition, et les temps passés de l'indicatif (passé simple et imparfait) des trois vers suivants, qui confirment le début du processus de remémoration et, par conséquent, des larmes.

5 « como condutores da emoção, como os aparelhos de sensibilidade que produzem os seus versos »

6 « sensações estranhas e dolorosas »

7 Les vers extrapolés des sonnets sont accompagnés de leur traduction française par Claire Benedetti, à l'exception des sonnets « Panteísmo » et « V », qui ne sont pas inclus dans l'anthologie *Châtelaine de la Tristesse* (1994). L'Escampette Éditions (préface d'Al Berto).

8 « à d'autres époques / Où je riaais, chantais, où j'étais tant aimée » “foi noutras esferas, foi numa outra vida” (Espanca, 1994, p. 21).

9 “foi noutras esferas, foi numa outra vida” (Espanca, 1994, p. 21).

Les larmes de la poétesse s'expriment à travers son corps : sa bouche, « Qui avait autrefois un rire printanier »¹⁰ (v. 5), est devenue « triste et souffrante »¹¹. De même, le « visage de nonne d'ivoire »¹² (v. 11) – vers qui suggère le repli sur soi, l'atmosphère cloîtrée¹³ et l'état d'abandon dans lequel elle est tombée (« Et sombre dans l'abandon de l'oubli »¹⁴, v. 8) – a pris les traits de « La douceur paisible d'un lac »¹⁵. Il convient de noter que le sujet agissant dans une atmosphère cloîtrée où la représentation du corps est interdite, à l'exception du visage, a commencé par montrer son corps réel, à savoir sa bouche triste et douloureuse ; mais dans les vers suivants, le visage, dont la couleur rappelle celle de l'ivoire, a été associé à un lac endormi (corps symbolique), représentant l'état d'envoûtement tragique de la figure lyrique (« Et je reste songeuse, le regard dans le vide... »¹⁶ v. 9).

Par ailleurs, les points de suspension des vers 9 et 11 (« Voile mon visage de nonne d'ivoire »¹⁷, v. 11) révèlent précisément l'esprit extatique du moi lyrique, associé à un état de profonde tristesse ; en effet, « cette expérience ne se peut que dans la solitude » (Cioran, 1990, p. 38), comme l'observe le philosophe Emil Cioran, ce qui explique le choix de ce retrait du monde.

Le sonnet « Lágrimas ocultas » se termine ainsi par les vers « Et les pleurs que je verse, blanche et calme, / Nul ne les voit sourdre en mon âme ! / Ne les voit se répandre en moi ! »¹⁸ (Espanca, 2012, p. 88). La poétesse y souligne, d'un côté, la blancheur de son visage et, de l'autre, la disparition du moi lyrique dans une effusion de larmes. Ces larmes, « qui peuvent introduire indirectement au thème de la noyade » (Durand, 1963, p. 96), provoquent la dissolution de lui-même, dont nul n'est témoin, hormis la feuille de papier imprégnée de cette douleur liquide. Elles, gardées dans le corps du sujet lyrique, éclatent finalement dans le corpus, revêtant « la chair des mots et d'un écrit » (Collot, 1997, p. 28).

Si l'ophélication¹⁹ se produisait principalement au sein des lacs et de la mer, en ce qui concerne le sonnet « V », inclus dans le recueil *Charneca em Flor* (1931), la vacuité envahit tout le corps, en le liant à l'eau lugubre et sans possibilité de résistance. Ainsi, dans la première strophe, le premier espace où Florbela annonce la sensation de noyade est le marais. Le marais « sol engorgé d'eau »²⁰, reflète l'état dépressif de la poétesse et sa condition organique de paralysie, puisque la mélancolie a anéanti, dans une agonie à la fois lente et anaphorique, tout équilibre émotionnel et toute espérance (« sans chimères, sans croyances, sans tendresse »). Il ne lui reste que les mots, d'où s'élève l'écho d'un cri, d'une clameur envers son bien-aimé, à qui elle adresse des suppliques à travers quatre impératifs :

10 “dantes tinha o rir das primaveras” Qui avait autrefois un rire printanier » (Espanca, 1994, p. 21).

11 “triste e dolorida” (Espanca, 1994, p. 21).

12 “O meu rosto de monja de marfim...” (Espanca, 1994, p. 21).

13 Cioran précise que « les espaces fermés augmentent, quant à eux, la tristesse » (Cioran, 1990, p. 44) et, surtout, le *Livre de Magoas* (1919) privilégie, presque dans son intégralité, l'allusion à des lieux angoissants et parfois même monastiques,

14 “E cai num abandono de esquecida” (Espanca, 1994, p. 21).

15 “brandura plácida dum lago” (Espanca, 1994, p. 21).

16 “E fico, pensativa, olhando o vago...” (Espanca, 1994, p. 21).

17 “O meu rosto de monja de marfim...” (Espanca, 1994, p. 21).

18 “E as lágrimas que choro, branca e calma, / Ninguém as vê brotar dentro da alma! / Ninguém as vê cair dentro de mim!” (Espanca, 1994, p. 21).

19 Cf. Bachelard, 1989, p. 93.

20 « terreno encharcado de água », in Porto Editora – « pântano » dans le Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa [en ligne]. Porto Editora. [URL](#)

Du corps matière au corps poétique

Dize-me, Amor, como te sou querida
Conta-me a glória do teu sonho eleito,
Aninha-me a sorrir junto ao teu peito,
Arranca-me dos pântanos da vida
(Espanca, 2012, p. 143).

Face aux tourbillons de la vie, et donc à la nuit et à l'eau croupissante, le bien-aimé surgit comme un sauveur, un être de lumière : « Mostra-me a luz, ensina-me o preceito / Que me salve e levante redimida ! ». Ce jeu de variations (sombre / lumineux) teinte également les derniers tercets, qui portent sur la confrontation de Florbela avec la mort, en évoquant une autre image aquatique, celle de la citerne noire :

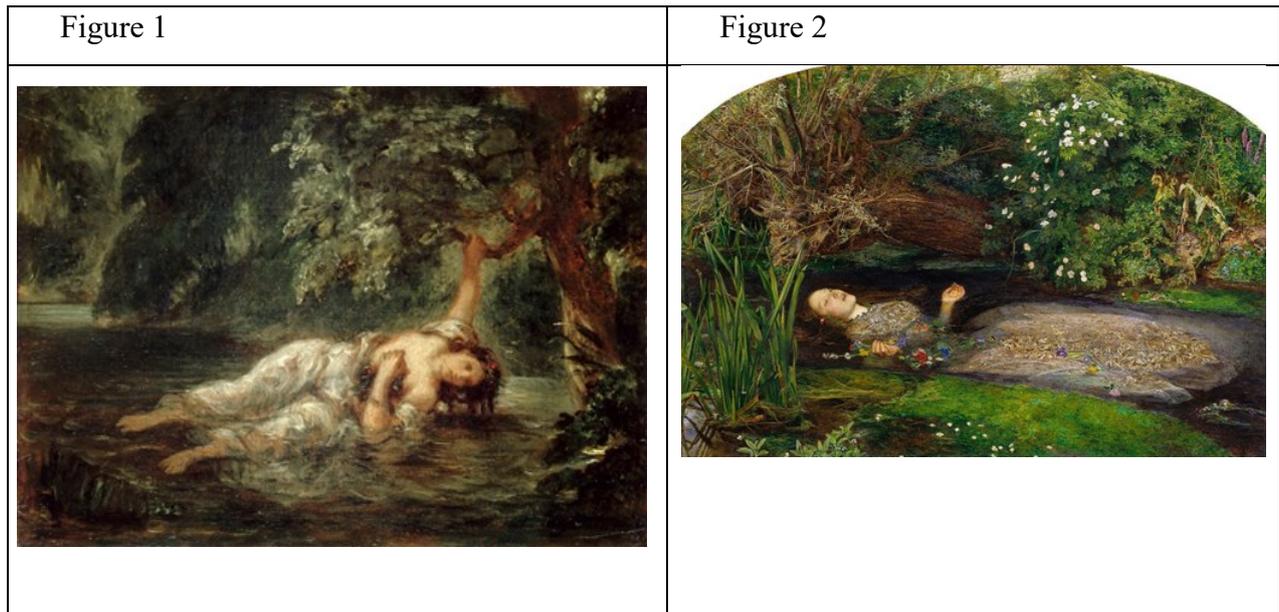
Nesta negra cisterna em que me afundo,
Sem quimeras, sem crenças, sem ternura,
Agonia sem fé dum moribundo,
Grito o teu nome numa sede estranha,
Como se fosse, Amor, toda a frescura
Das cristalinas águas da montanha!
(Espanca, 2012, pg. 143)

De ce fait, la citerne noire s'oppose aux eaux cristallines, donnant lieu à une dichotomie fondée sur les couleurs de l'eau : d'une part, le moi lyrique représente le réservoir angoissé des eaux sombres, qui résonne comme une invitation à la mort ; d'autre part, le bien-aimé symbolise l'eau cristalline de la montagne et, par conséquent, la vie et sa pureté. Le lecteur remarquera également que l'opposition entre les eaux nocturnes et les eaux diurnes se retrouve dans le langage : les lexèmes aquatiques (« pântanos », « negra cisterna », « afundar » et « gritar ») qui renvoient au moi lyrique correspondent au registre péjoratif (Thanatos, dissolution), tandis que ceux qui décrivent le bien-aimé (« luz », « frescura » et « cristalinas águas ») sont associés au registre laudatif (Eros, salut).

Toutefois, dès les derniers vers du deuxième quatrain (vv. 7–8), le verbe « sauver » apparaît explicitement, ce qui indique déjà l'intensification du conflit entre la voix de Florbela et l'appel persistant de Thanatos. Ce n'est donc pas un hasard si les derniers tercets contiennent plus de mots aquatiques (et, sans doute, plus de mots corporels, comme les verbes « afundar » et « gritar ») que les quatrains initiaux, ainsi que l'allitération du phonème liquide *r* qui revient à douze reprises, suggérant un paysage aquatique et funèbre. En outre, l'introduction du syntagme adjectival « negra cisterna » semble, à notre avis, marquer une connotation plus dense, destinée à surmonter l'impasse initiale. Cette expression succède à l'annonce de la dissolution de l'être dans le quatrième vers et propose au lecteur un passage d'une grande intensité échphrastique.

À ce titre, si nous devons choisir un tableau pour illustrer le neuvième vers (« Nesta negra cisterna em que me afundo »), nous choisirions le tableau *La mort d'Ophélie* (1853 ; figure 1), de l'artiste français Eugène Delacroix (1798 - 1863), qui, contrairement au tableau de Millais²¹ (1851/52 ; figure 2) – où Ophélie est presque entièrement immergée dans l'eau et drapée de fleurs aux couleurs les plus vives et bigarrées – représente une femme se débattant entre la vie et la mort, à l'instar du sujet florbelien du sonnet « V » :

21 Le tableau peint par John Everett Millais s'intitule « Ophélie » et il est exposé à la *Tate Gallery* de Londres.



Cet amalgame de sensations ne reflète pas seulement le dualisme de l'eau, mais il est aussi le résultat de la « progression incessante de ce vide » (Cioran, 1990, p. 115), qui semble avoir organiquement envahi la poésie de l'écrivaine.

2.2 La volupté

A água é uma chama molhada
(Novalis, in Fragmentos)

Si le fragment du poète romantique allemand Novalis (1772-1801) semble, apparemment, oxymorique, il montre que l'écoulement de l'eau n'est pas seulement une sorte de déluge mélancolique, puisque l'eau, « née de la fusion aérienne, ne peut renier son origine voluptueuse » (Chevalier & Gheerbrant, 1993, p. 381 *apud* Novalis). Ainsi, par rapport à la volupté, il convient de souligner qu'il s'agit d'un thème qui réunit au moins trois expériences corporelles : l'érotisme cosmique²², l'érotisme dionysiaque et l'érotisme « jouisseur et tragique » (Bataille, 1978)²³.

22 Expression utilisée par Michel Collot (2008), dans son étude *Le Corps Cosmos*, en référence au déplacement des passions de l'être vers la nature.

23 Théorisé par Georges Bataille dans son étude *Les Larmes d'Eros* (1978), ce concept concerne la pratique érotique qui va de la volupté exaspérée à la conscience de la mort, avec des extrémités qui se touchent en même temps qu'elles se repoussent : des cris extatiques et des plaintes de douleur, des rires et des larmes ; ainsi que des corps épuisés et vigoureux, abandonnés et désirés. Autrement dit, la vie et la mort.

2.2.1 Érotisme cosmique

Dans « Passeio ao campo », l'invitation adressée à l'être aimé – évoqué, en fait, par trois mots différents (« Mon Amour ! Mon Amant ! Mon Ami !²⁴ »), désignant une gamme diverse de sentiments amoureux – consiste à éprouver la fugacité de la « hora que passa, hora divina ». Cette exhortation, formulée dans le premier quatrain, s'appuie non seulement sur les trois vocatifs retranscrits ci-dessous, mais aussi sur trois impératifs, dont deux renvoient à un érotisme liquide et transgressif :

Mon Amour ! Mon Amant ! Mon Ami !
Cueille l'instant qui passe, instant divin,
Goûte-le avec moi, et goûte-le en moi !
Je me sens forte et gaie ! Toute pleine de vie !²⁵
(Espanca, 1994, p. 60)

Ainsi, à la suite de la célèbre formule horatienne, la poétesse formule l'invitation sexuelle, allant jusqu'à réitérer même l'impératif du verbe « boire » deux fois dans le même vers. C'est pourquoi elle exhorte l'aimé à vivre l'instant divin, car Eros est aussi sacré – en pénétrant dans son corps et en savourant le fluide qui le traverse, « un fluide qui s'irradie, mais qui laisse cependant la joie d'une possession totale » (Bachelard, 1989, p. 149). En effet, la description véhémement de son état d'épanouissement, déjà manifesté dans le quatrième vers de la première strophe (« Sinto-me alegre e forte ! »), s'intensifie dans la deuxième strophe, où le moi lyrique avance dans son jeu de séduction²⁶, en décrivant son corps réel pour très clairement le mettre en valeur :

J'ai, mon Amour, la taille svelte et fine... / La peau dorée comme l'albâtre antique... / Et les mains frêles
d'une madone florentine... / — Allons courir et rire dans les blés !
(Espanca, 1994, p. 60)

Par ce processus d'auto-caractérisation, Florbela semble prendre conscience de sa nudité, oscillant entre le sacré et le profane, puisque « a percepção da nudez está ligada a esse acto espiritual que a Sagrada Escritura define como 'abertura de olhos' » (Agamben, 2010, p. 74). Les yeux de la poétesse ne sont désormais plus voilés par les larmes. L'autrice elle-même le déclare dans le premier sonnet de *Charneca em Flor* (1931), lorsqu'elle dit « Nos meus olhos as lágrimas apago... » (p. 92), ou dans le sonnet « Realidade » : « Em ti, o meu olhar fez-se alvorada » (p. 95) ; avec les termes « alvorada » et « alabastro antigo », la poétesse exprime une perception claire de son corps en expansion pour « correr e rir por entre o trigo ! ». En restant toujours dans le domaine du sacré et du profane, il convient de rappeler que l'image déifiée d'elle-même est aussi dictée par un « désir d'embrasser physiquement autant que spirituellement le monde entier, [un désir qui] emprunte souvent les voies et les images de l'érotisme cosmique ou du paganisme » (Collot, 2008, p. 34).

Ainsi, dans le premier tercet, les corps se retrouvent enlacés dans l'espace bucolique, entourés « De rouges coquelicots dans les champs de blé mûr... » et les mots recréent les couleurs, les odeurs et les échos sonores d'une « eau bleutée scintillant dans les sources... ». L'eau, claire et étincelante, symbolise la vitalité des amants, la pureté de la campagne, et en

24 “Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo”

25 “Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo! / Colhe a hora que passa, hora divina,/ Bebe-a dentro de mim,/ bebe-a comigo! / Sinto-me alegre e forte! Sou menina!” (Espanca, 2013, p. 99).

26 Remarquons à ce propos le caractère très expressif des points de suspension.

dehors de ce paysage rustique, où ils peuvent vivre en toute liberté et spontanéité, ils deviennent « selvagens e escuros » (registre péjoratif).

À cet égard, la ponctuation du sonnet est éloquente : dans le premier quatrain, il y a six points d'exclamation, afin de montrer l'insistance du moi lyrique à exprimer sa fantaisie ; dans le deuxième quatrain, la sensualité du corps féminin est rythmée par des points de suspension ; enfin, dans les derniers tercets, les points de suspension abondent également, mais dans un but plus réfléchi : ils permettent aux amants de méditer sur la tranquillité et la liberté procurées par la campagne, des qualités qui « à volta, Amor... » n'existent pas.

2.2.2 Érotisme dionysiaque

En ce qui concerne l'érotisme dionysiaque, nous savons tous que Dionysos est le dieu du vin et, par conséquent, de l'ivresse et du plaisir débordant et que, sous son emprise, « l'alliance de l'homme avec l'homme [...] est scellé de nouveau » (Nietzsche, 1999, p. 18). Nous observerons une mystique du corps tout entier, déclenchée par des mouvements extatiques : gestes dansés, effluves émanant des corps et senteurs florales, qui s'amalgament et créent une ambiance enivrante, entre sacré et profane, abreuvée de vin, de miel et de fruits.

Analysons donc ces épiphanies sexuelles, en commençant par le sonnet « Volúpia », qui donne à voir un corps tourbillonnant, enivré et dansant :

Avec la divine impudeur de la jeunesse,
Dans l'extase païenne qui triomphe du sort,
En un frémississement tout vibrant de désir,
Je t'ai donné mon corps destiné à la mort !

L'ombre qui plane entre mensonge et vérité...
Le nuage entraîné par le vent boréal...
— Mon corps ! En lui je porte un vin puissant :
Mes baisers tout empreints de volupté perfide !

Je porte sur mon cœur des dahlias écarlates...
Quand je t'enlace, on dirait les doigts du soleil
Fichés comme des lances en ta poitrine !

Et de mon corps les souples arabesques
Décrivent autour de toi des tourbillons dantesques
En esquissant des pas de volupté féline...
(Espanca, 1994, p. 69).

Dans la première partie, tout comme dans « Passeio ao campo », le moi lyrique introduit une relation entre le sacré (« divino impudor ») et le païen (« êxtase pagão »), ce qui conduit à une « liturgia da volúpia » (Dal Farra, 2002, p. 103). De plus, en profanant ce qui, selon les canons de la société de l'époque, était divin, c'est-à-dire intouchable, le sujet poétique offre son corps sur l'autel de l'aimé, en prononçant une formule qui convoque le sentiment amoureux dans ses formes les plus élevées et les plus nobles : « Dou-te o meu corpo prometido à morte ! » Et encore : « – Meu corpo ! Trago nele um vinho forte: / Meus beijos de volúpia e de maldade! ».

Ces vers ont une double valeur : d'une part, un symbolisme biblique, lié au moment de la communion eucharistique, lorsque le corps se transforme en pain et le vin en sang ; d'autre part, un symbolisme également alimentaire, mais cette fois-ci dionysiaque (au centre de notre réflexion), car il s'agit d'une image d'une lubricité agressive : les baisers sont voluptueux, mais aussi malfaisants.

Ce désir puissant se manifeste par la transmission orale de la boisson alcoolique à l'être aimé et, selon Durand, « le breuvage enivrant a pour mission d'abolir la condition quotidienne de l'existence et de permettre la réintégration orgiastique et mystique » (Durand, 1963, p. 279). Dans cette scène dionysiaque, au parfum du vin fort s'ajoute celui des dahlias rouges, dont l'image constitue « an implicit reference to her genitalia » (Gordon, 2008, p. 131), éclatant de vie et de splendeur écarlate. Soudain, les pétales des dahlias se transforment en tentacules (Dal Farra, 2002) et, dans l'exubérance féline des mouvements, la bien-aimée s'engouffre dans un tourbillon pécheur. Ce flux en spirale alimente la continuité du jeu de dépossession, également soulignée par la périphrase au gérondif (« Vão-te envolvendo em círculos dantescos ») et conduit le bien-aimé ivre de plaisir à ressentir « ces délices supra-terrestres de la fluidité », lesquelles sont, au fond, « diverses manières d'écoulement en nous, des mouvements de cette eau originelle qui est en nous » (Novalis, 1975, p. 74).

Un autre élément qui contribue à créer une ambiance dionysiaque est la musique et, en particulier, la danse. Sa persistance thématique occupe l'imaginaire finisécular (cf. la danse féroce de Salomé et son pouvoir transcendantal)²⁷ et souligne la sensualité du moi lyrique, qui trouve son expression la plus élevée dans les gestes de la danse ; ceux-ci sont répétés de façon euphorique et représentent le corps féminin en mouvement dans la mesure où « la musique est comparée au corps » (Nietzsche, 1999, p. 117).

Dans le cas du sonnet analysé, la musique n'apparaît que dans le tercet final, fonctionnant comme un dispositif scénique, d'une part, pour amener l'amant à un niveau supérieur, puisque, dans l'éblouissement, probablement « [ele] desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares » (Nietzsche, 1999, p. 31). D'autre part, « les danses voluptueuses » créent un effet de suspense, dans un jeu de séduction, reflétant, entre autres, la lutte permanente entre ces deux pulsions, l'apollinienne et la dionysiaque. Toutes deux se fécondent l'une l'autre et sont invoquées pour étendre esthétiquement le potentiel de la vie à son plus haut degré et pour transformer l'excès en création. Le philosophe allemand, souvent mobilisé pour cette dernière partie de notre analyse, a bien résumé cela : « Ces deux instincts impulsifs s'en vont côte à côte, en guerre ouverte le plus souvent, et s'excitant mutuellement à des créations nouvelles » (Nietzsche, 1999, p. 16).

1.2.3 Érotisme jouisseur et érotisme tragique

Une antinomie entre des pulsions similaires à celle décrite par Nietzsche se retrouve également entre érotisme jouisseur et érotisme tragique – concepts développés par Georges Bataille – car le culte dionysiaque, selon le théoricien français, est essentiellement tragique : « il fut en même temps érotique, il le fut dans un désordre délirant, mais nous savons que, dans la mesure où le culte de Dionysos fut érotique, il était tragique... » (Bataille, 1978, p. 90).

Cette opposition est illustrée par le sonnet III, structuré en deux parties : les premières strophes chantent l'érotisme jouisseur et les dernières l'érotisme tragique. À l'instar du sonnet « Volúpia », la poétesse y décrit son corps (« meu corpo ») et ses odeurs à travers une symbolique alimentaire :

Frissons de mon corps qui te cherche,
Fièvre de mes mains sur ta peau
Fleurant l'ambre, la vanille et le miel,
Désir fou de mes bras qui t'enlacent,

27 Morão, Paula (2001). *Salomé e Outros Mitos: O Feminino e o Perverso em Poetas Portugueses Entre o Fim-de-Século e Orpheu*. Lisboa: Edições Cosmos.

Du corps matière au corps poétique

Mes yeux cherchant les tiens partout,
Soif de baisers, amertume de fiel,
Cruelle faim étourdissante,
Que rien n'assouvit ni ne calme !²⁸
(Espanca, 1994, p. 79)

Dans un élan de passion brûlante, accentuée par une séquence synonymique de trois substantifs (« frémite », « febre » et « anseio »), le moi lyrique manifeste son éros sensuel. Il s'agit d'un corps qui, en l'absence d'un autre corps, part à sa recherche « por toda a parte » pour assouvir sa « sede de beijos » et sa « estonteante fome », mais qui constate « que nada existe que a mitigue e a farte ». Et cette quête vaine génère des images liquides dysphoriques, caractéristiques de l'érotisme tragique, si bien que le discours poétique se concentre sur la sémantique de l'âme, suggérée par des mots d'un registre péjoratif qui expriment à la fois l'amour et le désamour (« lagoa », « não amas », « esquife negro ») :

Et je te vois si loin ! Je sens ton âme
Près de la mienne, un lac tranquille,
Qui me dit en chantant que tu ne m'aimes pas...

Et mon cœur que tu ne sens pas,
Dérive au hasard des courants,
Noir esquif sur la mer en flammes...²⁹
(Espanca, 1994, p. 79)

Au niveau linguistique, il faut noter que l'allitération de la consonne liquide [l], signalée en gras dans le premier tercet, reflète l'atmosphère langoureuse des eaux calmes et le ton mélancolique de celle qui s'est rendue compte de la visible indifférence de l'amant.

En revanche, dans le dernier tercet, le sujet poétique réaffirme son amour en opposition à la « lagoa calma » de son bien-aimé. Il faut souligner que, dans ce cas aussi, l'allitération de la consonne liquide *r* reflète l'agitation intérieure de la femme, dont le cœur est métaphoriquement un cercueil noir flottant dans un « mar de chamas ». Un contraste s'établit entre la matière inanimée, son cœur mort, et la mer, d'une liquidité ignifère que nul, ni rien, ne peut éteindre. Ce n'est pas un hasard si l'épigraphe de Novalis qui ouvre cette section sur la volupté liquide dit : « a água é uma chama molhada ».

28 Frémite do meu corpo a procurar-te,
Febre das minhas mãos na tua pele
Que cheira a âmbar, a baunilha e a mel,
Doido anseio dos meus braços a abraçar-te,
Olhos buscando os teus por toda a parte,

Sede de beijos, amargor de fel,
Estonteante fome, áspera e cruel,
Que nada existe que a mitigue e a farte!
(Espanca, 2013, p. 141)

29 E vejo-te tão longe! Sinto a tua alma
Junto da minha, uma lagoa calma,
A dizer-me, a cantar que me não amas...

E o meu coração que tu não sentes,
Vai boiando ao acaso das correntes,
Esquife negro sobre um mar de chamas...
(Espanca, 2013, p. 141)

Dans les tercets de ce sonnet, les images aquatiques finissent par former un nœud entre le corps des sujets et le langage, dans la mesure où tant la langueur que le trouble intérieur s'inscrivent dans les phonèmes instamment liquides. On dirait que le mot suit le corps en l'écrivant dans son éblouissement (quatrains initiaux) et son assombrissement (tercets finaux), où « l'obscurité et la lumière se rencontrent »³⁰ (Lopes, 2019, p. 27).

Bien que la leçon de Bataille ne porte pas spécifiquement sur l'eau, elle aide à examiner la nature liquide de l'érotisme et autorise la déduction suivante : si le corps est le réservoir où s'articulent les pulsions de vie et de mort, elles finissent par se refléter dans des eaux différentes. Ainsi, dans un vers, l'eau devient synonyme de souffrance, même si elle produit des sensations érogènes chez le moi lyrique, toujours imprégnées d'un « avant-goût de la mort » (Bataille, 1987, p. 67) ; dans un autre vers, l'excitation libidinale se déverse dans un orgasme, c'est-à-dire, dans une petite mort, qui représente, de façon paroxystique, « l'apogée et la mort ». (Bataille, 1987, p. 154).

2.3 L'allégresse

A alegria do que nos alegrou dura pouco. A dor do que nos doeu dura muito mais
(Vergílio Ferreira)

L'épigraphe de Vergílio Ferreira est ici utilisée pour aborder le dernier des trois axes thématiques omniprésents chez Florbela Espanca. En fait, il s'agit d'une joie brève, presque inexistante³¹, émanant de moments fugaces de grand contentement, des manifestations extérieures liées à une certaine spontanéité : ressentir le vent, la chaleur du soleil, observer la pluie ou se baigner. Ce sont ces sensations qui enivrent temporairement le corps et font découvrir à l'être humain que « le corps est un don [...]. Ce qui signifie ' devenir réel ' »³² (Molder, 2017, p. 269).

2.3.1 « Panthéisme »

Dans le sonnet « Panteísmo », où « a tarde de brasa a arder » et « o sol de verão » génèrent un sentiment de bien-être, qui se reflète dans le corps et dans le corpus, à travers des mots et des verbes réfléchis qui expriment ce que le sujet ressent par rapport à la nature animée (le soleil, l'air, l'eau).

Bien que la première partie de ce sonnet chante une nature érotisée, comme l'ont décrit autres chercheurs (Dal Farra, 2000 ; Goor, 2021), les vers suivants ne nous semblent pas être de nature fortement ou exclusivement érotique. En contrepartie, le moi lyrique chante la splendeur de son corps, embrasse les éléments de la nature, en s'unissant à eux afin de reconstituer *as imagens do eu* (pour reprendre le titre de la monographie de Cláudia Pazos Alonso [1997]), et s'efforce d'une convergence harmonique entre eux, guidé par la lumière, par le rythme, dont les mouvements se renvoient également à l'idée de fluidité :

30 « as trevas e a luz se reúnem »

31 Dans son sonnet « A Vida », extrait du *Livro de Soror Saudade* (1923), la poétesse de l'Alentejo écrivit que « uma alegria é feita dum tormento, / Um riso é sempre um eco de um lamento » (Espanca, 2012, p. 128).

32 « o corpo é um dom [...]. O que é equivalente a 'tornar-se real' »

Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão
Dum verso triunfal de Anacreonte!
Vejo-me asa no ar, erva no chão,
Oíço-me gota de água a rir, na fonte
E a curva altiva e dura do Marão
É o meu corpo transformado em monte!
(vv. 3–8)

Entre les vers 3 et 6, le corps émerge peu à peu de la nature, absorbant les impressions et les perceptions qui lui sont propres. Les verbes conjugués réflexivement à la première personne du singulier — « sentir », « voir », « entendre » — révèlent la prise de conscience du corps, marquant ainsi un processus métamorphique progressif qui aboutit à la manifestation claire de la matière organique (« É o meu corpo transformado em monte ! »).

La manifestation physique du corps est également évoquée par une image aquatique qui renvoient, entre autres, à sa résurgence du corps : la goutte d'eau, lorsqu'elle tombe dans la fontaine, c'est-à-dire, dans une eau vivante se transforme en joie. Il y a là une eau pure, qui rayonne une certaine limpidité au regard du moi lyrique, apte désormais à voir l'espace naturel environnant.

De plus, la clarté de l'élément aquatique découle de la lumière émanant dans la première partie du sonnet, car « près de l'eau, la lumière prend une tonalité nouvelle, il semble que la lumière ait plus de clarté quand elle rencontre une eau claire » (Bachelard, 1989, p. 171). En effet, la matière lumineuse se diffuse dans l'ensemble du sonnet, comme les « coisas luminosas do mundo » (v. 12), donnant aux vers un rythme fluide et symétrique.

Ainsi, le rythme, associé au mouvement de la lumière, à la fraîcheur de l'eau et à la légèreté de l'air, accompagne l'épiphanie du corps féminin. Plus précisément, « c'est ce rythme (à la fois l'action de fluer et la forme qui permet de fluer) qui soutient le vers et le sacralise, faisant des syllabes les « porteuses de sérénité ³³ » (Martelo, 2005, p. 62).

3 Conclusion

Tout au long de notre étude, il est apparu que le texte – l'espace (également physique) de la création littéraire – accueille l'expression corporelle de Florbela Espanca, qu'elle soit douloureuse ou agréable, dessinant ainsi une cartographie du corps de l'autrice. En effet, dans cet espace textuel, un organisme se forme progressivement, et son langage anatomique dessine la structure du sujet poétique, faisant surgir une « musculature existentielle » (Tavares, 2019 : 122).

Ainsi, le poème reçoit l'existence du corps, ouvrant un champ d'images, de thèmes, de motifs et de symboles, qui tous décrivent ce corps, ou plutôt, cette « maison physiologique ³⁴ » (Tavares, 2019, p. 219). À cet égard, selon le chercheur Claude Fintz,

Le corps est une hantise fondatrice de l'écrit, un objet évanouissant, frappé d'irréalité et l'écriture devient, sinon un réceptacle symbolique, du moins un substitut au corps manquant. Ainsi le texte garde la trace d'un corps et réciproquement, un corps se trame toujours dans le texte [...].
(Fintz, 2009, p. 116).

33 « é esse ritmo (simultaneamente a acção de fluir e a forma que lhe permite fluir) que suporta o verso e o sacraliza, fazendo das sílabas as 'portadoras de serenidade' »

34 « casa fisiológica »

Le postulat du théoricien français renforce notre analyse de l'œuvre de Florbela Espanca, en soulignant l'influence du corps dans l'écriture. Ses sonnets suivent les métamorphoses de la matière organique, où tout se transforme — poème et corps — en un tout : un *corpoème*.

Bibliographie

- Alonso-Pazos, C. (1997). *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Amaral, A. L. & Macedo, A. G. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Afrontamento.
- Bachelard, G. (1989). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José Corti.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil.
- Bataille, G. (1978). *Les Larmes d'Eros*. Éditions Flammarion.
- Bataille, G. (2008). *L'Érotisme*. Paris : Éditions Gallimard.
- Berthelot, F. (1997). *Le Corps du Héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Nathan Université.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1993). *Dictionnaire des Symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Robert Laffont.
- Cioran, E. (1990). *Sur les cimes du désespoir*. Éditions de L'Herne.
- Collot, M. (1997). *La Matière-Émotion*. Presses Universitaires de France.
- Collot, M. (2008). *Le Corps Cosmos*. La Lettre Volée
- Collot, M. (2011). *La Pensée-Paysage*. Actes Sud
- Dal Farra, Maria Lúcia. (2000). A erótica florbeliana. *Estudos portugueses e africanos*, 35, 5–17.
- Durand, G. (1963). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Presses Universitaires de France.
- Espanca, F. (1994). *Châtelaine de la Tristesse* (préface d'Al Berto ; traduit du portugais par Claire Benedetti). L'Escampette Éditions.
- Espanca, F. (1919/2012). *Livro de Mágoas*. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Editorial Estampa.
- Espanca, F. (1923/2012). *Livro de Sórora Saudade*. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Editorial Estampa.
- Espanca, F. (1931/2013). *Charneca em Flor*. organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Editorial Estampa.
- Fintz, C. (2000). *Les Imaginaires du Corps, tome 1 : Littérature pour une approche interdisciplinaire du corps*. Éditions L'Harmattan.
- Fintz, C. (2009). Les imaginaires des corps dans la relation littéraire : Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée, *Littérature*, 153, 114–131. <https://doi.org/10.3917/litt.153.0114>.
- Goor, I. (2021). *Um território chamado Florbela*. [Doctoral thesis, Universidade Católica de São Paulo]. [URL](#)
- Gordon, M. C. (2008). *The sexual being in the poetry of Florbela Espanca*. [Doctoral thesis, University of Cambridge]. [URL](#)
- Klobucka, A. (2009). *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Angelus Novus.
- Llansol, M. G. (1997). O sonho de que temos a linguagem, *Revista Colóquio-Letras*, 143/144.
- Lopes, R. S. (2019) *A Inocência do Devir*. Língua Morta.

- Magalhães, I. A. de. (2010). A instância corpórea do humano: Sexualidades e subjectividades, mulheres e ética. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 89, 111–125. <https://doi.org/10.4000/rccs.3740>
- Martelo, R. M. (2005). Corpo, enunciação e identidade na poesia de Luiza Neto Jorge, *Cadernos De Literatura Comparada*, 2, 35–48. <https://ilccadernos.com/index.php/cadernos/article/view/48>
- Molder, M. F. (2017). *Dia Alegre, Dia Pensante, Dias Fatais*. Relógio D'Água.
- Nietzsche, F. (1992). *O Nascimento da Tragédia*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. Companhia das Letras.
- Novalis. (1975). *Les Disciples à Saïs, Hymnes à la Nuit, Chants religieux*. Éditions Gallimard.
- Paveau, M., Zoberman, P. (2009). Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps, *Itinéraires*, 2009-1, 7–19. <https://doi.org/10.4000/itineraires.321>
- Reichler, C. (1983). *Le corps et ses fictions*. Les Éditions de Minuit.
- Tavares, G. M. (2019). *O Atlas do Corpo e da Imaginação. Teoria, fragmentos e imagens*. Relógio D'Água.
- Vilela, A. L. (2012). “À flor das ondas, num lençol d'espumas!”: a dor aquática e crepuscular. In Espanca, Florbela. *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, *Livro de Mágoas*. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. (pp. 41–54). Editorial Estampa